

Peter Stoll

**Johann Georg Dieffenbrunner
und die Wundertäter von Indersdorf**

**Eine Zeichnung in Budapest für die Totenrotel-Chronik
des Propstes Gelasius Morhart**

I

In der Graphischen Sammlung des Budapester Museums der Bildenden Künste befindet sich unter der Inventarnummer 58.3 eine lavierte Federzeichnung (210 x 180 mm), die bisher aufgrund einer nachträglichen Beschriftung links unten Gottfried Eichler d. J. (Augsburg 1715-1770) zugeschrieben wurde (Abb. 1). Eigentlich kann die Beschriftung schwerlich anders als ‚Eibler‘ gelesen werden, doch da ein für die Zeichnung in Frage kommender Künstler dieses Namens nicht nachweisbar ist, mag man annehmen, dass der anonyme Schreiber den Namen ‚Eichler‘ nicht korrekt wiedergab.

Nur ansatzweise geklärt war bislang, was auf der Zeichnung dargestellt ist. Klára Garas titulierte sie als „Heilige mit dem Gnadenbild Mariä“ und vermutete aufgrund des Gnadenbildes, es könne sich um eine Vorzeichnung „für ein Kalender- oder ein Erinnerungsblatt“ im Zusammenhang mit einem süddeutschen Wallfahrtsort handeln.¹ Da nun genau angegeben werden kann, für welchen Kupferstich die Zeichnung als Vorlage diente, ergeben sich neue Aufschlüsse zur Frage der Autorschaft und können alle Einzelheiten der Darstellung präzise bestimmt werden.

¹ Klára Garas: Deutsche und österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts: Ausgewählte Meisterwerke der Graphischen Sammlung des Museums der Bildenden Künste Budapest, Budapest 1980 (Meisterzeichnungen des Museums der Bildenden Künste; 2), Nr. 29.

II

Der Kupferstich (Abb. 2) gehört zu einem knappen Abriss der Geschichte des oberbayerischen Augustinerchorherrenstifts Indersdorf (Kr. Dachau), den Propst Gelasius Morhart (1710-1771; reg. 1748-68) unter dem Titel *Kurtze Historische Nachricht von Dem Ursprung und Fortgang Deß Stifft- und Closters Ünderstorff* im Jahr 1762 in Augsburg drucken ließ.² Morharts Schrift basiert auf der umfangreichen lateinischen, nur als Manuskript vorliegenden Chronik seines Mitbruders Georgius Penzl, verfasst 1741-1745.³ Noch in den 1740er Jahren hatte Morhart damit begonnen, eine lateinische Kurzfassung dieser Chronik zu erstellen, die ebenfalls Manuskript blieb; erst eine nochmals gekürzte und nun ins Deutsche übertragene Fassung wurde schließlich als *Kurtze Historische Nachricht* gedruckt.⁴

Dem Text beigegeben sind 15 nummerierte Kupferstiche; drei weitere, diese Serie ergänzende Kupferstiche wurden in den Jahren 1766 - ca. 1771 publiziert. Die Stiche sind in erster Linie topographischer Natur, indem sie zum einen Außenansichten des Klosters aus verschiedenen Himmelsrichtungen zeigen, zum anderen Innenansichten der Klosterkirche und weiterer Räumlichkeiten, die unter Propst Morhart im Stil des fortgeschrittenen Rokoko neu gestaltet wurden. Daneben finden sich ein Porträt des Augustinerchorherren Augustin Liebhart Mich(e)l (1662-1751) sowie vier Stiche mit historischen bzw. allegorischen Inhalten. Es sind dies die Stiche Nr. 1 (Allegorie auf die „Eitelkeit, und Zergänglichkeit aller irdischen Dingen“),⁵ Nr. 2 (Stifter des Klosters) und Nr. 3 (Schutzpatrone des Klosters; Legende des Laienbruders Maroldus) der ursprünglichen Serie sowie einer der später nachgelieferten Stiche (Gründungsgeschichte der Kapelle in der Rothschaige).

Wenn man sich beim flüchtigen Durchblättern der Chronik fragt, warum eine Vergänglichkeitsallegorie als Eröffnungsblatt der Illustrationsserie gewählt wurde und warum dem Buch auch eine ganzseitige in Kupfer gestochene Anredeformel an die durch Gebetsverbrüderung mit Indersdorf konföderierten Klöster beigegeben ist, so gibt Morharts Vorrede „An den geneigten Leser“ bereits im ersten Satz darauf eine Antwort: „Ich bin ... schon längstens gesinnet gewesen nach dem Beyspill anderer Clöster eine neue Todten-Rottel verfertigen zu lassen.“ Damit wird die Schrift eingebunden in die Tradition, die Klöster, mit denen Gebetsverbrüderungen bestanden, vom Ableben eines Mitbruders in Kenntnis zu setzen. Dies geschah im Mittelalter dadurch, dass ein Bote mit einem Pergament- oder Papierstreifen auf einer Rolle (daher der Begriff ‚Rotel‘) die verbrüdeten Klöster besuchte; im 18. Jahrhundert bestanden die Roteln dann in der Regel aus gedruckten Blättern (mit-

² Gelasius Morhart: *Kurtze Historische Nachricht von Dem Ursprung und Fortgang Deß Stifft- und Closters Ünderstorff*, Can[onicorum] Reg[ularium] S[ancti] Aug[ustini] Congregationis Lateranensis in Ober-Bayrn, Rent-Amts München, Bistums Freyßing, Herausgezogen Aus denen alt- und Neueren Closter-Chronicis. Anno 1762. Augsburg, Gedruckt bey Maximilian Simon Pingitzer.

³ Bayerische Staatsbibliothek, Clm 28570; 854 S.

⁴ Zu dieser Textgenese: Peter Dörner: *Die Indersdorfer Chronik des Chorherren Georgius Penzl (1697-1748) und ihre Bearbeitung durch Propst Gelasius Morhart (1710-1771): Historische Quelle und Beispiel barocker Klostergeschichtsschreibung*, Paring 2003 (Publikationen der Akademie der Augustiner-Chorherren von Windesheim; 5), S. 29 ff. Der Band enthält eine auszugsweise Edition der Penzl-Chronik (mit deutscher Übersetzung) sowie eine vollständige Edition der Druckfassung der Morhart-Chronik.

⁵ Morhart (wie Anm. 2), 7. Kapitel, „Kurtze Erklärung der beyliegenden Kupfern“, S. 21.

unter nur einem Formularvordruck, in den Name und Todesdatum eingesetzt wurden), die zum Verbleib in den Klöstern bestimmt waren und dort gesammelt wurden.

Morhart dachte freilich nicht an derart schliche Standardausprägungen der Rotel: „Ich hatte allzeit ein sonderes Vergnügen an denenjenigen Rottlen, in welchen nicht nur der Prospect des Closters, sondern auch nebst unterschiedlichen Gemähen in denen beygefügtten Schrifften einige Nachricht von deß Closters Ursprung, Stifftern, Gutthätern &c. enthalten ware.“⁶ Von diesem Typus, der Morhart besonderes „Vergnügen“ bereitete, vermitteln heute z.B. noch die sechs um 1700 entstandenen Pergamentblätter des (mit Indersdorf verbrüdeten) Augustinerchorherrenstifts Höglwörth (Kr. Berchtesgadener Land) einen besonders anschaulichen Eindruck.⁷ Diese Blätter waren früher wohl in einer Mappe zusammengebunden, die der Bote bei sich führte, der die aktuellen Todesmitteilungen überbrachte (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts das für Roteln übliche Beförderungsmittel). Diese Mappe stand den einzelnen Klöstern natürlich nur während dessen Aufenthalt zur Verfügung, während ein Exemplar der Roteln im engeren Sinn, der bei aktuellem Bedarf erstellten Todesanzeigen, auch bei den Klöstern verbleiben konnte.

Die Höglwörther Folge setzt sich zusammen aus einer Anredeformel, einer Liste der zu benachrichtigenden Klöster sowie vier Malereien: einer Allegorie des Todes als Pforte zum ewigen Leben, Darstellungen einer Totenmesse in der Klosterkirche und der Klostergründer sowie einer Gesamtansicht der Klosteranlage aus der Vogelschau. Bezieht man noch eine ca. 100 Jahre früher entstandene Bilderrotel aus dem Benediktinerkloster Andechs (Kr. Starnberg) in die Betrachtung ein, die die Klosteranlage, die Heiltümer und die Titularheiligen des Klosters abbildet,⁸ so wird klar, dass sich Morhart bei der Motivauswahl für seine Rotelillustrationen eng an den Vorbildern orientierte. Was die genannten Beispiele aus Höglwörth und Andechs freilich nicht (nicht mehr?) enthalten, was aber Morharts Vorrede zufolge gelegentlich beigelegt gewesen sein muss, sind Texte zur Geschichte des Klosters. Bei allem „Vergnügen“ sah Morhart diese aufwändigen Roteln freilich mit einem entscheidenden Nachteil verbunden, für den er aber auch Abhilfe wusste:

Jedoch habe [ich] auch beobachtet, daß bey denen mehristen [Roteln] die schöne Gemähl, samt denen Schrifften durch den Schmutz nach und nach also verderbet worden, daß die Gemähl ihre Annemlichkeit verlohren, die Schrifften aber nicht wohl mehr zulesen waren, welches auch wegen vilfältiger Durchblätterung eine ganz natürliche Sach ist. Diesem Unheil vorzubiegen scheinete mir zum diensamsten zu seyn, statt der Gemähl Kupfferstich zu gebrauchen, als welche im Fall einige durch den Schmutz verdorben worden, mit neuen Abdrucken kunten ersetzt werden.⁹

⁶ Morhart (wie Anm. 2), „An den geneigten Leser“, recto.

⁷ Die Ausführungen zu Totenroteln in diesen Abschnitten stützen sich in erster Linie auf Brigitte Huber: Sechs Pergamentmalereien aus dem Kloster Höglwörth: Ein Beitrag zur Geschichte der Totenrotel, in: Oberbayerisches Archiv 126 (2002), S. 165-189. Huber geht auch auf Morharts Chronik ein.

⁸ Totenrotel für Pater Bernhard Mayr, 1598, im Bayerischen Hauptstaatsarchiv KL Lit. Andechs 34 ½; Huber (wie Anm. 7), S. 179 f. Huber erwähnt außerdem (S. 180) drei Blätter aus dem Augustinerchorherrenstift Beyharting, Kr. Rosenheim (Historischer Verein von Oberbayern, Manuskripte 53: Anredeformel, Liste der konföderierten Klöster, Klosteransicht aus der Vogelschau).

⁹ Morhart (wie Anm. 2), „An den geneigten Leser“, recto.

Da Morhart annimmt, dass auch seine Rotel „vilfältiger Durchblätterung“ ausgesetzt sein wird und dass deswegen gelegentlich Kupferstiche durch „neue Abdrucke“ ersetzt werden müssen, geht er offensichtlich davon aus, dass auch Exemplare seiner Rotel über mehrere Jahre hinweg auf mehreren Botengängen von Kloster zu Kloster getragen werden. Andererseits wurde der Wechsel im Medium (weg von der unikal handgeschriebenen bzw. -gemalten hin zu der durch Druck vervielfältigten Rotel) sicher auch dazu genutzt, um Exemplare herzustellen, die zum Verbleib in Klöstern bestimmt waren, vielleicht in ausgewählten, denen sich Indersdorf besonders verpflichtet fühlte.¹⁰ Dass die Chronik in erster Linie der Information der konföderierten Klöster diene, sei es nun als Vorzeigeobjekt oder als Geschenk, erklärt, warum sie auf Deutsch abgefasst wurde: Morhart stellte damit sicher, dass sie auf diese Weise „auch denen mit uns Confoederirten Frauen-Clöstern dienen könne“.¹¹ Für die „so der Lateinischen Sprache nicht kundtig“, liefert er im 7. Kapitel seines Texts auch eine kurze „Erklärung“ der Kupferstiche, da die Beschriftungen der Stiche selbst in Latein gehalten sind.¹²

Wieder ist davon auszugehen, dass im konkreten Todesfall eines Indersdorfer Chorherren der Bote dann nicht nur die Chronikrotel mit sich führte, sondern auch Exemplare der speziell für den Verstorbenen angefertigten Rotel im engeren Sinn, die auf jeden Fall in die Rotelsammlungen der besuchten Klöster eingingen. Sicher nicht gedacht war die 1762 publizierte Chronik, wie Huber dies anzunehmen scheint, als reichlich verspätete Todesanzeige für den bereits 1751 verstorbenen Chorherren Michel, dessen Porträt der Kupferstich Nr. 15 zeigt,¹³ tatsächlich hatte man Michel termingerecht durch eine auf den 14. April 1751 datierte dreiseitige Rotel geehrt.¹⁴ Morhart schreibt in der Vorrede, den Porträtkupferstich und einige Zeilen zu Michel habe er aufgenommen, „weilen mehrere das Portrait des verstorbenen Augustini Michel, sambt einer Anzeig aller seiner Schriften zu haben verlanget“,¹⁵ was durchaus plausibel klingt, da es sich bei Michel um den wohl profiliertesten Indersdorfer Gelehrten der Barockzeit handelt. Morhart berücksichtigte den verstorbenen Mitbruder also deshalb in seiner Chronikrotel, weil dieser als weithin bekannt

¹⁰ Dorner (wie Anm. 4) geht nur am Rande auf die Roteltradition ein, gibt aber ebenfalls an, dass die Chronik „gedacht [war] als Beigabe zur Sammlung der Indersdorfer Totenroteln in den verbrüdereten Klöstern“ (S.15). So hat sich z.B. ein Exemplar der Chronik in der Bibliothek des mit Indersdorf konföderierten Benediktinerklosters Metten erhalten. Das Exemplar der Universitätsbibliothek Augsburg (Signatur 02/IV.28.2.133) gehört zur Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek und dürfte damit aus einem der Klöster stammen, dessen Buchbestände im Zuge der Säkularisation in die Adelsbibliothek einfließen, wahrscheinlich aus dem mit Indersdorf konföderierten Benediktinerkloster Hl. Kreuz in Donauwörth (siehe auch Anm. 14). Zu den Indersdorfer Verbrüderungen siehe Anton Wagatha: „Die Verbrüderungen des Klosters Indersdorf“, in: Heimatverein Indersdorf e. V. (Hrsg.): *Das Augustinerchorherrenstift Indersdorf*; Katalog anlässlich der Ausstellung „Die Augustinerchorherren in Bayern“ im Kreuzgang des ehemaligen Stifts Indersdorf vom 29. April bis 4. Juni 2000, Indersdorf 2000, S. 55-60.

¹¹ Morhart (wie Anm. 2), „An den geneigten Leser“, recto.

¹² Morhart (wie Anm. 2), 7. Kapitel, „Kurtze Erklärung der beyligenden Kupfern“, S. 21.

¹³ Huber (wie Anm. 7), S. 187: „Die Todesnachricht - der Tod des Indersdorfer Konventualen liegt beim Erscheinen der Broschüre schon mehr als 10 Jahre zurück! - dient nur mehr als Vorwand für eine umfangreiche Publikation.“

¹⁴ Ein Exemplar ist in der Totenrotelsammlung des Benediktinerklosters Hl. Kreuz in Donauwörth erhalten, heute Universitätsbibliothek Augsburg, 02/IV.28.2.243-2, Nr. 49 (siehe auch Anm. 10).

¹⁵ Morhart (wie Anm. 2), „An den geneigten Leser“, verso.

te Persönlichkeit ähnlich wie die jahrhundertelange Geschichte, die Stifter, Heiligtümer und prachtvollen Bauten des Klosters dazu geeignet war, dessen Ansehen zu befördern.

Da Morhart zumindest in visueller Hinsicht den Schwerpunkt auf den letztgenannten Punkt legt, die Baulichkeiten, und da allein 7 der insgesamt 15 Kupferstiche der ursprünglichen Serie unter seiner Ägide entstandene Ausstattungsprojekte in Kirche und Kloster dokumentieren, mag man durchaus vermuten, dass der ambitionierte Propst sich mit seiner Schrift nicht zuletzt selbst ein Denkmal setzen wollte. (Das 6. Kapitel, die „Herren Praelaten“ in chronologischer Reihenfolge, nutzt er freilich nicht, um seine Verdienste herauszustreichen, und gibt hier nur an, er sei aus Augsburg gebürtig).¹⁶ Auf jeden Fall gebührt ihm der Dank der Kunst- und Landesgeschichte dafür, dass es ihm ein Anliegen war, „auch unsern Nachkommern einen sicheren Abriß zu hinterlassen, wie das Closter dieser Zeit von aussen: und innen ausgesehen habe.“¹⁷

III

Stich Nr. 3 der ursprünglichen Serie reproduziert im Wesentlichen detailgetreu die Budapester Zeichnung, abgesehen davon, dass die große Leerstelle auf der Zeichnung erst auf dem Stich mit einer Ansicht des Klosters gefüllt wird und dass auf der Zeichnung noch alle Textbeigaben fehlen. Motivische Detailabweichungen bei der druckgraphischen Umsetzung der Zeichnung lassen sich am ehesten am Rokokorahmen des Marienbildes beobachten, wo der Kupferstecher einzelne Ornamente präziser ausgearbeitet und Blumengirlanden eingefügt hat.

Der obere Bildbereich des Stichts bezieht sich auf Kultobjekte, die sich bis auf den heutigen Tag an Seitenaltären der Kirche erhalten haben. Von einer in München lebenden früheren Pfarrhaushälterin hatte Propst Innozenz Weiss (reg. 1728-48) die auf dem Kupferstich von Engeln getragene Kopie des berühmten, ursprünglich von Lucas Cranach für den sächsischen Kurfürsten gemalten Mariahilfbildes erhalten;¹⁸ eine Kopie, „bey welche[r] die andächtige Verehrer in allen ihren Anligenheiten Hülff finden“ (so Morhart in der „Erklärung“ zum Kupferstich)¹⁹ und auf dessen Wirkmächtigkeit bereits die Bildunterschrift hinweist („Imago ... beneficii clara“). Zu Füßen des Gnadenbildes knien verehrend die vier Katakombenheiligen Julius, Innocentius, Felix und Lucius, „sonderbahre Schutz-Patronen des Closters“.²⁰ Sie sind durch Kleidung, Palmzweige und Lorbeerkränze als römische Märtyrer gekennzeichnet, wobei als Anhaltspunkt für eine individuelle Identifizierung

¹⁶ Morhart (wie Anm. 2), 6. Kapitel, „Chronologische Ordnung deren Herren Praelaten des Closters“, S. 21.

¹⁷ Morhart (wie Anm. 2), „An den geneigten Leser“, verso.

¹⁸ Vgl. den Auszug aus der Penzl-Chronik bei Dörner (wie Anm. 4), S. 251 ff.

¹⁹ Morhart (wie Anm. 2), 7. Kapitel, „Kurtze Erklärung der beyliegenden Kupfern“, S. 22.

²⁰ Morhart (wie Anm. 2), 7. Kapitel, „Kurtze Erklärung der beyliegenden Kupfern“, S. 22.

höchstens die Reihenfolge dienen könnte, in der ihre Namen in der Bildunterschrift genannt sind. Die Leiber der hll. Julius und Innocentius waren ein Geschenk des Münchener Kaufmanns Anton Benno Höger, zu dem das Kloster rege Handelsbeziehungen unterhielt, und gelangten im Jahr 1712 unter Propst Georg II. Riezinger (reg. 1704-1721) nach Indersdorf; die beiden anderen Leiber erwarb Propst Weiss 1736 bzw. 1740 aus Rom.²¹

Dass das Kloster dank der Präsenz des Gnadenbildes und der Reliquien in der Kirche unter dem besonderen Schutz der Gottesmutter und der vier Heiligen steht, bringen auf dem Kupferstich die von Gnadenbild und Heiligen ausgehenden und auf das Kloster unter ihnen weisenden Strahlen zum Ausdruck. Den Strahlen eingeschrieben sind die Worte „Praesidio nostro“ (,durch unseren Schutz‘), „Auxilio nostro“ (,durch unsere Hilfe‘; hier Abstimmung der Wortwahl auf den Mariahilf-Typus) und „Subsidio nostro“ (,durch unseren Beistand‘). Diese syntaktisch parallel strukturierten Phrasen werden durch das Textfragment „Firma stet ista Domus“, das sich dachartig schützend über dem Kloster wölbt, zu einem vollständigen Satz ergänzt: „Praesidio nostro, Auxilio nostro, Subsidio nostro Firma stet ista Domus“ – ,Durch unseren Schutz, unsere Hilfe und unseren Beistand möge dieses Haus fest gegründet stehen‘.

Die beiden Szenen zu Seiten der Klosteransicht sind Maroldus gewidmet, einem Indersdorfer Laienbruder des 12. Jahrhunderts. Morhart kann in der *Kurtzen Historischen Nachricht* zwar die exemplarische Frömmigkeit und Nächstenliebe dieses Mannes sowie die mit seiner Vita verbundenen wundersamen Begebenheiten als ein denkwürdiges Kapitel der Klostergeschichte präsentieren; zur Ehre der Altäre brachte es Maroldus freilich nicht. Wohl kam es, nachdem man Maroldus in der Klosterkirche beigesetzt hatte, Morhart zufolge zu „ein[em] grosse[n] Zulauff des Volcks, welches auch viele Motiv-Taflen an denen Mauren aufhängete“, doch wurde die einsetzende Verehrung bald unterbunden, indem „alle [Motivtafeln] auf einsmahligen Befehl des Ordinarii hinweg genommen, und das Grab dem ubrigen Kirchen-Pflaster gleich gemacht wurde.“ Bereits zu Morharts Zeiten konnte die genaue Position des Grabes nicht mehr angegeben werden.²²

Morhart unternimmt in seiner Schrift keinen Versuch, den Status des Maroldus anzuheben oder eine Neubelebung seines Kults zu propagieren: Weder bedauert er explizit das frühe Erlöschen des Kults, noch beansprucht er für Maroldus posthume Wunder bzw. durch seine Interzession erfolgte Gebetserhörungen, noch gewährt er ihm im Text oder in der Bildunterschrift des Kupferstichs das Attribut ,selig‘ bzw. ,beatus‘. (Dort ist lediglich die Rede vom „frommen Bruder Maroldo Professo des Closters“ bzw. vom „Pius hic Professus Laicus“.) Auch fehlen im Kupferstich Textelemente, die Maroldus eine Schutzfunktion gegenüber dem Kloster zuweisen, wie sie die Märtyrer und die Gottesmutter im oberen Bild-

²¹ Vgl. die Auszüge aus der Penzl-Chronik bei Dorner (wie Anm. 4), die ausführlich über den Erwerb der Leiber und die feierlichen Translationen berichten (S. 157 ff., S. 261 ff.). Morhart erwähnt die Katakombenheiligen kurz in seinem Kapitel zu den Aktivitäten der einzelnen Pröpste (S. 19 bzw. 21). Nicht auf dem Kupferstich berücksichtigt sind die Katakombenheiligen Faustus und Fortunatus, deren Häupter ebenfalls Propst Weiss erworben hatte. Er schenkte sie der Rosenkranzbruderschaft, in deren Kapelle die Häupter noch heute den Altar schmücken (Dorner, S. 271).

²² Morhart (wie Anm. 2), 5. Kapitel, „Wunderliche Begebenheiten mit dem frommen Bruder Maroldo Professo des Closters“, S. 8 f.

bereich solchen Textelementen zufolge ausüben; dementsprechend bleiben die beiden Begebenheiten aus seiner Vita auf dem Kupferstich ganz in der irdischen Zone verhaftet.

Der bedeutende jesuitische Historiograph Matthäus Rader, der Maroldus immerhin in seine auf die drei Bände der *Bavaria sancta* folgende *Bavaria pia* (1628) aufgenommen hatte, bezeichnete ihn als einen einfachen, aber die Regeln des Klosterlebens streng befolgenden Mann, der mit der Aufgabe betraut war, Lebensmittel aus den umliegenden Wirtschaftsbetrieben ins Kloster zu tragen;²³ bei Morhart erscheint er, etwas weniger subaltern, als der Bruder, dem „die Obsorg über Kuchel, und Keller, und gantze Oeconomie aufgetragen [war]“.²⁴ Der Umgang des Maroldus mit Naturalien spielt jedenfalls eine wichtige Rolle für die rechts unten (Zeichnung) bzw. links unten (Kupferstich) dargestellte Legende.

Dass Maroldus regelmäßig Brot- und Weinreste, die bei den Mahlzeiten des Konvents übrig blieben, in ein nahe beim Kloster gelegenes „Siechenhauß“ brachte, hatten nämlich böse Zungen zum Anlass genommen, um ihn zu verleumden: Er füge dem Kloster durch Entwendung von Nahrungsmitteln Schaden zu und gebe diese an „verdächtige Persohnen“ weiter. Um dies zu überprüfen, überraschte der Propst den Laienbruder auf einem seiner Gänge zum Siechenhaus und fragte ihn, was er in Flasche und Korb bei sich trage. Dieser gab „gantz erschrocken ... in der Verwirrung zur Antwort, er trage in der Flaschen Laugen, damit sich mit selber die Siechen säubern kunten, in dem Korb aber Spähn mit selben die Laugen warm zu machen“. Der Propst (dies die auf dem Kupferstich dargestellte Episode) fand in Flasche und Korb zunächst tatsächlich das, was Maroldus angegeben hatte. (Deutlich sind auf dem Stich die aus dem Korb quellenden Sägespäne zu erkennen.) Nachdem ihm Maroldus freilich offenbart hatte, was er wirklich mit sich führe und was er damit bezwecke, fand dies sofort die Billigung des Propstes, so dass der Laienbruder fortan seine Mildtätigkeit praktizieren konnte, ohne sich vor Verleumdung fürchten zu müssen.

Ganz zu Recht weist Rader darauf hin, dass ähnliche Vorgänge auch in anderen Heiligenviten überliefert werden (Radegundis von Wellenburg, Notburga);²⁵ und man möchte hinzufügen, dass es der Maroldus-Variante an erzählerischer Stringenz mangelt: Denn während die Dienstmägde Radegundis und Notburga dringend des Verwandlungswunders bedürfen, um den Zorn ihrer hartherzigen Herr(inn)en abzuwenden, muss der Indersdorfer Propst letztlich nur über die edlen Motive des Maroldus aufgeklärt werden. Eines Wunders hätte es im Grunde für den guten Ausgang der Geschichte nicht bedurft.

Die Szene gegenüber zeigt den Tod des frommen Bruders. Maroldus starb im Jahr 1172, während er auf dem Rückweg vom Siechenhaus sein gewohntes Gebet vor einer Bildsäule mit der Darstellung des Gekreuzigten verrichtete, und verharrte auch nach seinem Tod kniend im Gebet; zur gleichen Zeit begannen die Glocken des Klosters ohne menschliches Zutun zu läuten. Beiden Szenen sind am unteren Bildrand Psalmzitate beigegeben, die

²³ „nec literis eruditus, sed legum religiosarum observantissimus ... qui domesticis Patribus fratribusque ... ministravit, atque ex praedijs suburbanis, quae ad victum pertinebant, suis humeris apportavit.“ (S. 110; zitiert nach der Ausgabe Dillingen und Augsburg: Johann Caspar Bencard, 1704)

²⁴ Morhart (wie Anm. 2), 5. Kapitel, „Wunderliche Begebenheiten [...]“, S. 7. Hier auch das Zitat im folgenden Abschnitt.

²⁵ Rader (wie Anm. 23), S.111.

sich, aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst, auf die Maroldus-Vita beziehen lassen: links beim Verwandlungswunder ist zu lesen „Haec mutatio dextera excelsi“ (Psalm 76,11; „Diese Verwandlung hat die Hand des Höchsten bewirkt“); rechts beim Tod des Laienbruders „Haec requies mea“ (Psalm 132,14: „Hier [beim Gekreuzigten] finde ich Ruhe“).

IV

Auf allen Stichen geben Beschriftungen am unteren Bildrand Auskunft über die Künstler. Aus ihnen geht hervor, dass sämtliche Stiche in der äußerst produktiven Augsburger Werkstatt der Brüder Johann Baptist und Joseph Sebastian Klauber ausgeführt wurden (Nr. 3 rechts unten bezeichnet: „Klauber sc[ulpsit] A[ugusta] V[indelicorum]“) und dass die Vorlagen von Matthäus Günther (Nr. 1-2) und Johann Georg Dieffenbrunner gezeichnet wurden (alle weiteren Stiche; Nr. 3 links unten bezeichnet: „G. Dieffenp. del[ineavit]“).

Die Namen der beiden Vorlagenzeichner müssen im Zusammenhang mit Indersdorf nicht weiter überraschen. Der in Augsburg ansässige Matthäus Günther (1705-1788), einer der bedeutendsten und gesuchtesten Freskanten seiner Zeit mit Tätigkeitsschwerpunkten in Ostschwaben, Altbayern und Tirol, hatte in den Jahren 1753-55 umfangreiche Freskoarbeiten in Indersdorf ausgeführt, u.a. die großflächigen Gemälde an den Chor- und Langhausgewölben der Kirche; der aus Mittenwald gebürtige und um 1745/46 in Günthers Werkstatt eingetretene Dieffenbrunner (1718-1785)²⁶ durfte sich dann in Indersdorf als Nachfolger des Meisters bewähren, da dieser selbst aufgrund anderer Aufträge nicht mehr zur Verfügung stand. Von Mitte der 1750er Jahre bis zum Tod des Propstes Morhart 1768 lebte und arbeitete Dieffenbrunner vor allem in Indersdorf und Umgebung, vollendete in diesen Jahren die Ausmalung der Klosterkirche und lieferte auch die meisten Zeichnungen für Morharts *Kurtze Historische Nachricht*. (Der ca. 1771 entstandene dritte Ergänzungsstich mit der Innenansicht des Sommerrefektoriums war Dieffenbrunners letzte Arbeit im Auftrag des Klosters.)

Eigenartigerweise geben die Klosterarchivalien für 1761/62 im Hinblick auf die ursprüngliche Stichserie an, Dieffenbrunner sei für insgesamt 15 Zeichnungen (also für Vorlagen zu allen Blättern der Serie) mit einer Summe von 150 fl. entlohnt worden, obwohl doch die Kupferstiche die Vorlagen für Nr. 1 und 2 unmissverständlich Matthäus Günther zuweisen;²⁷ möglicherweise fungierte Dieffenbrunner als Mittelsmann zwischen seinem ehemaligen Lehrer und dem Kloster. Bemerkenswert erscheint auch, dass Morhart zu Beginn der

²⁶ Georg Paula: Johann Georg Dieffenbrunner: Leben und Werk, München 1983 (tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte; 8); zu den Indersdorfer Fresken S. 15 ff., S. 135 ff.; zur Kupferstichserie S. 60ff., S. 268 ff. Ders.: „Dieffenbrunner, Georg (Johann Georg)“, in: Allgemeines Künstlerlexikon, XXVII, 2000, S. 224. Den Werkstatteintritt bei Günther datiert Paula 1983 „um 1746“ (S. 5), 2000 in das Jahr 1745. Zu einer alternativen Datierung der Kontaktaufnahme zwischen Dieffenbrunner und Günther siehe unten Anm. 29.

²⁷ Paula 1983 (wie Anm. 26), S. 269, S. 316 f.

1760er Jahre für einen kleinen Teil seines Publikationsprojektes noch einmal auf Günther zurückgriff, obwohl er mit den Leistungen des in Indersdorf inzwischen etablierten Dieffenbrunner ansonsten ja wohl zufrieden war. „Vielleicht,“ so spekuliert Paula, „hatte Dieffenbrunner gewisse Schwierigkeiten, Allegorien in ansprechender Weise bildmäßig zu verwirklichen, so daß er sich an den darin äußerst versierten Günther wandte.“²⁸ In Anbetracht dessen, dass Dieffenbrunner bereits 1751 in seinem ersten Großauftrag, den Fresken der Wallfahrtskirche Violau (Kr. Augsburg), die Herausforderungen einer figurenreichen Allegorie gemeistert hatte, erscheint es allerdings nicht recht plausibel, dass ihn nun, nach weiteren ca. 10 Jahren Arbeitsroutine, die allegorisch-historischen Vorgaben Morharts für die beiden ersten Kupferstiche überfordert haben sollten; und es gibt auch keinen rechten Grund zur Annahme, dass ihm der Propst prinzipiell die Lösung einer solchen Aufgabe nicht zugetraut haben sollte.

Vielleicht war sich Morhart aber bei aller Wertschätzung für Dieffenbrunner doch darüber im Klaren, dass der Indersdorfer ‚Hausmaler‘ hinsichtlich seines Ansehens letztlich nicht mit Günther konkurrieren konnte; interessanterweise nennt die sicher von Morhart konzipierte Beschriftung zum Kupferstich Nr. 8 mit dem Längsaufriß der Klosterkirche nur Günther als Maler, obwohl die auf dem Stich am besten zu erkennenden Fresken, die Gemälde der südlichen Langhauswand, fast alle von Dieffenbrunner ausgeführt wurden. So mochte es also durchaus Morharts Absicht gewesen sein, seine Publikation durch einen direkten Beitrag des weithin berühmten Günther (der 1762 dann auch zum katholischen Direktor der Reichsstädtischen Akademie in Augsburg ernannt wurde) aufzuwerten.

Wenn Morhart tatsächlich derartiges vorschwebte, so entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, dass Günthers Vorlagen zu den Kupferstichen Nr. 1 und 2, was Einzelheiten der figuralen Erfindung und Gesamtkomposition angeht, nicht sonderlich inspiriert ausgefallen sind und auch den Stecher nur zu ausgesprochen mittelmäßigen Leistungen animierten. (Die zeichnerische Qualität von Günthers Beitrag entzieht sich der Beurteilung, da die Zeichnungen verloren oder verschollen sind.) Kupferstich Nr. 3 vermag demgegenüber wesentlich mehr zu fesseln mit seiner manieristisch angehauchten, leicht österreichisch gefärbten Spielart des Rokoko, mit den schlanken, feingliedrigen, kleinköpfigen und preziös gestikulierenden Figuren, mit einem apart rhythmisierten Heiligen- und Engelsreigen im oberen Bereich und mit Figuren im unteren Bereich (Maroldus’ Begegnung mit dem Propst), die selbst dann noch, wenn sie kerzengerade aufragen, aufgrund des Kontraposts nicht steif und statisch, sondern auf subtile Weise angespannt und sogar labil wirken.

Diese spezifischen Qualitäten von Zeichnung und Kupferstich werfen nun freilich neue Fragen auf. Denn abgesehen davon, dass die Dieffenbrunner nachhaltig prägenden Künstler, nämlich Matthäus Günther und Johann Adam Schöpf (1702-1772),²⁹ hier über allge-

²⁸ Paula 1983 (wie Anm. 26), S. 61.

²⁹ Zum Zeitpunkt von Dieffenbrunners Mitarbeit bei Schöpf gibt es unterschiedliche Hypothesen bei Paula und Riedl. Während Paula davon ausgeht, dass sich Dieffenbrunner bei Schöpf aufhielt, eher er um 1746 in die Werkstatt Günthers eintrat, vermutet Riedl Dieffenbrunner ca. 1747-1750 bei Schöpf und erst in den 1750er Jahren bei Günther. Paula 1983 (wie Anm. 26), S. 4; ders.: Nachträge zum Leben und Werk des Malers Johann Georg Dieffenbrunner (1718-1785), in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 25 (1991), S. 249-296, hier: S. 252, Anm. 13; Christine Riedl: Johann Adam Schöpf (1702-1772): Maler in

mein epochenprägende Stilzüge hinaus kaum ihren Einfluss geltend machen, erscheint dieses Figurenensemble souveräner, raffinierter und eleganter, als man es Dieffenbrunner eigentlich zutrauen möchte.

Würde ein Künstler, dem es bei den Indersdorfer Märtyrern so gut gelingt, einen schlanken Körper trotz ausladender Stofffülle als solchen klar erkennbar zu belassen (Abb. 3), sich an anderer Stelle mit einer anatomisch und textil vergleichsweise amorphen Figur wie dem hl. Laurentius zufriedengeben, wie ihn Dieffenbrunner um 1760/61, also in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Indersdorfer Chronik, an die Langhausdecke der Pfarrkirche von Sittenbach (Kr. Dachau) malte (Abb. 4)? Und selbst wenn im Sittenbacher Fresko mit dem hl. Papst Sixtus (Abb. 7) ein Standmotiv aufgegriffen wird, das einschließlich des Faltenwurfes am Spielbein ähnlich bei Maroldus und dem Propst begegnet (Abb. 6), scheint es nicht, als ob der Figurenerfinder des Indersdorfer Blattes wesentlich geschickter darin ist, die Feinmechanik eines Körpers durch eine Gewandhülle hindurch erlebbar zu machen? Näher heran an die Qualität der Indersdorfer Figuren rückt eine Figur wie der Evangelist Johannes (Abb. 5) aus der Grablegung Christi in einem Nebenfresko Dieffenbrunners in Violau (hier ist auch das Zusammenwirken von schlankem Körper und weit ausladendem Mantel gut bewältigt). Doch entstanden die Violauer Fresken, deren Niveau Dieffenbrunner später kaum mehr erreichte, bereits zu Beginn der 1750er Jahre, also gute 10 Jahre vor Publikation der Morhart-Chronik.

Was schließlich die Überprüfung des Budapester Blattes im Hinblick auf Dieffenbrunners zeichnerische Handschrift angeht, so fällt das Ergebnis ebenfalls zwiespältig aus. Ein Vergleich mit dem Entwurf zum 1761 entstandenen Langhausfresko der Wallfahrtskirche Inhausen (Kr. Dachau; Abb. 9) ergibt, dass dessen Kleinteiligkeit mit dem etwas großzügiger angelegten Budapester Blatt (Abb. 8) nicht grundsätzlich inkompatibel ist. (Auf dem Inhausener Entwurf musste ja auch eine wesentlich figurenreichere Bildanlage untergebracht werden.)³⁰ Trotzdem würde man ohne das Zeugnis des Kupferstichs („G. Dieffenp. del.“) die Budapester Zeichnung wohl nicht Dieffenbrunner zuschreiben. Insgesamt würde man sie lieber in der Nähe eines Malers wie Joseph Christ ansiedeln;³¹ weniger bei dem durch die nachträgliche Aufschrift ins Spiel gebrachten Gottfried Eichler d. J.³²

Bayern, Böhmen und Kurköln; Leben und Werk, in: Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung, 93. 1991 (1992), S. 123-372, hier: S. 239 f.

³⁰ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 4172. Das Fresko verwertet, wie Paula erkannte, ein Altarbild der Wallfahrtskirche auf dem Kobel bei Augsburg. Das Gemälde galt zeitweise als Werk des heute als Maler kaum fassbaren Johann Georg Rothbletz (gest. 1751 [?] in Augsburg); dann beanspruchte es Karl Kosel für den Augsburger Akademiedirektor Johann Rieger (1655-1730). Beide Zuschreibungen können nicht überzeugen. Paula 1991 (wie Anm. 29), S. 267f.

³¹ Joseph Christ: geb. 1732 in Winterstettenstadt (Kr. Biberach); 1759 Malergerechtigkeit in Augsburg; Russlandaufenthalte 1770 ff. und 1779 ff.; gest. 1788 in Augsburg.

³² Ein größerer Bestand an Eichler-Zeichnungen ist abgebildet bei Monika Heffels: Die Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts, Nürnberg 1969 (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg: Die deutschen Handzeichnungen; 4), S. 72 ff. Sowohl diese Zeichnungen als auch Eichlers Erfindungen für Hertels Ripa-Ausgabe wirken durchweg biederer als das Budapester Blatt bzw. der danach ausgeführte Kupferstich. (Des berühmten Italiänischen Ritters, Cesaris Ripae, allerley Künsten und Wissenschaften, dienliche Sinnbilder, und Gedancken [...] bzw. *Historiae et Allegoriae Projectae et designatae à Gottofr. Eichler jun.*) Zwei unlängst publizierte Zeichnungen Eichlers bestechen zwar durch ihre nervöse Skizzenhaftigkeit, unterschei-

Freilich setzt das „G. Dieffenp. del.“ auf dem Kupferstich allen Spekulationen zur Autorschaft der Zeichnung enge Grenzen. Wollte man die Zeichnung tatsächlich nicht ins Oeuvre Dieffenbrunners aufnehmen, so müsste man erklären, wie der falsche Name seinen Weg auf den Kupferstich fand. Wiese die Zeichnung stilistische Verwandtschaft mit Matthäus Günther auf, so könnte man für eine Autorschaft Günthers plädieren und argumentieren, dass man in der Klauber-Werkstatt von der irrigen Annahme ausging, die Vorlage für Stich Nr. 3 stamme bereits von Dieffenbrunner, der auch die Vorlagen für alle folgenden Stiche lieferte. Tatsächlich wäre es in gewisser Hinsicht von Seiten des Auftraggebers her konsequent gewesen, hätte er die Vorlagen für alle drei historisch-allegorischen Stiche mit figuralem Schwerpunkt beim einen Künstler (Günther) in Auftrag gegeben und alle Vorlagen für die topographischen Stiche beim anderen (Dieffenbrunner); doch lässt sich die Budapester Zeichnung, wie bereits angedeutet, mit Günther sicher nicht in Verbindung bringen.

Ein anderer Gedankengang könnte von folgender eigenartiger Konstellation ausgehen: Die Budapester Zeichnung ist einerseits sehr sorgfältig ausgearbeitet und bildet den Kupferstich auch in Einzelheiten akribisch vor; sie hätte sich somit von ihrer Faktur her bestens dafür geeignet, einem Kupferstecher vorgelegt zu werden, und entspricht von ihrer Größe her auch genau dem Rechteck mit der bildlichen Darstellung auf dem Kupferstich. Andererseits war sie definitiv keine hinreichende Grundlage, um den Kupferstich Nr. 3 der *Kurtzen Historischen Nachricht* auszuführen: Denn noch fehlt die Klosteransicht im unteren Bildbereich. (Dass auf der Budapester Zeichnung auch noch die Textelemente fehlen, mag bei der folgenden Argumentation einmal unberücksichtigt bleibe: Texte fehlen, selbst wenn sie innerhalb des Bildes anzubringen sind, auch auf zahlreichen anderen Entwurfszeichnungen des 18. Jahrhunderts.) Dem Kupferstecher lag also entweder eine andere Zeichnung vor, in der die Leerstelle gefüllt war, oder er bekam zugleich mit der Budapester Zeichnung eine Zeichnung der Klosteransicht und hatte die Aufgabe, die beiden Komponenten in Eigenregie zusammenzuführen.³³

Man fragt sich freilich, warum nicht der nahe liegende Weg gewählt wurde, in die im Hinblick auf die Figuren fertig ausgeführte Budapester Zeichnung die Klosteransicht einzufügen. An diesem Punkt könnte man nun mit folgender Mutmaßung ansetzen: Zunächst wurde die rein figurale Budapester Zeichnung von einem nicht mit der Indersdorfer Topographie vertrauten Künstler ausgeführt, also nicht von Dieffenbrunner (und auch nicht von Günther, der, siehe oben, aus stilistischen Gründen ausscheidet). Dieffenbrunner fügte dann das topographische Element hinzu, aber eben nicht durch Ergänzung der ursprünglichen Zeichnung, sondern indem er, um ein einheitliches Erscheinungsbild der Vorlage für den Kupferstecher zu erreichen, die Budapester Zeichnung kopierte und diese seine Kopie

den sich aber doch deutlich vom Budapester Blatt. (Peter Prange u.a.: *German Master Drawings from the Wolfgang Ratjen Collection 1580-1900*, Washington u.a. 2010, Kat.-Nr. 20; Gode Krämer u.a.: *Faszination Barock; Zeichnungen und Gemälde des deutschen Barock aus einer Augsburger Sammlung*, Berlin u.a. 2012, Kat.-Nr. 23). Die Kat.-Nr. 24 des zuletzt genannten Katalogs kommt der Budapester Zeichnung vom Duktus her etwas näher; die Autorschaft Eichlers ist hier allerdings nicht gesichert.

³³ Die Vorlagen für die topographischen Stiche Nr. 4-7 mit Außenansichten des Klosters aus verschiedenen Himmelsrichtungen wurden nicht zugleich für die Klosteransicht auf Stich Nr. 3 verwendet. Die dortige Ansicht von Südosten entspricht keiner der Ansichten auf den Stichen Nr. 4-7, die außerdem einen wesentlich höheren Betrachterstandpunkt voraussetzen.

topographisch anreicherte.³⁴ Wenn ein auf diese Weise zustande gekommenes (und heute verschollenes) Blatt dem Kupferstecher als Vorlage diente, von Dieffenbrunner gezeichnet, aber unter Übernahme fremder Erfindungen, könnte man sich vorstellen, dass auf dem Kupferstich Dieffenbrunner als Zeichner genannt wurde; vielleicht deshalb, weil der Kupferstecher über die Genese der Vorlage nur unzureichend informiert war.

Gegen diesen Gedankengang könnte man einwenden, dass auch der Stich Nr. 2 mit den Klosterstiftern (nach Zeichnung von Günther) eine Klosteransicht und damit ein topographisches Element enthält, das wohl eher von Dieffenbrunner beigesteuert wurde; dass die ganz ähnliche Konstellation in diesem Fall es aber nicht verhinderte, dass auf dem Kupferstich korrekt Matthäus Günther als Zeichner genannt wurde. Außerdem geht die oben skizzierte Hypothese zur Entstehung des Sticks Nr. 3 weiterhin davon aus, dass neben Günther und Dieffenbrunner ein dritter Zeichner an dem Projekt beteiligt war; und hier stellt sich die Frage, warum man sich für die Vorlage zu einem einzigen Stich an einen weiteren Künstler hätte wenden sollen. War Propst Morhart an einer möglichst raschen Publikation seines Werkes gelegen, so dass Dieffenbrunner aufgrund des Zeitdrucks nicht in der Lage war, Vorlagen für alle Stiche anzufertigen? Wurden aus diesem Grund zunächst zwei Zeichnungen an Günther delegiert (also nicht primär wegen seines Renommées), und wurde dann mit einer weiteren Zeichnung, die der viel beschäftigte Günther nicht auch noch übernehmen konnte, ein dritter Künstler beauftragt?³⁵

Man muss zugeben, dass all diesen Szenarien etwas leicht Forciertes anhaftet; und so sollte man es vorläufig dabei belassen, einen widersprüchlichen Befund hinzunehmen. Einerseits ist der Name Dieffenbrunner mit Werken verbunden, die trotz mancher Reize immer wieder auch deutliche Schwächen aufweisen oder sogar gelegentliche qualitative Entgleisungen. (Im Zusammenhang mit der oben erwähnten Ausmalung der Wallfahrtskirche von Inhausen merkt Paula etwa zu Recht an, dass ein betender Engel des Langhausfreskos „völlig verzeichnet“ und der Moses des Chorfreskos „in jeder Hinsicht fehlerhaft“ sei, ein „Gewirr von Armen, Beinen und Gewand“.)³⁶ Andererseits wird man das Zeugnis des Kupferstichs Nr. 3 der Indersdorfer Chronik nicht ohne triftigen Grund anfechten: Seine Beschriftung erklärt Johann Georg Dieffenbrunner zum Schöpfer des kleinen Meisterwerks, das seinen Weg nach Budapest gefunden hat.

³⁴ Garas (wie Anm. 1) gibt an, die Zeichnung sei „an den Konturen eingetieft“. Diese Eintiefungen rühren von einem Kopierprozess her; freilich kann es sich dabei auch um den Prozess der Übertragung der Zeichnung auf die Kupferplatte handeln.

³⁵ Gelasius Morhart betätigte sich auch selbst als Vorlagenzeichner für den Kupferstich. Für die vom Kloster betreute Ottilienwallfahrt in Sträßbach ließ er in der Klauber-Werkstatt einen Kupferstich anfertigen, dessen Beschriftung „G.M. Can. Reg. del[ineavit]“ nur so interpretiert werden kann, dass Morhart die Vorlage anfertigte. Es handelt sich um eine vergleichsweise schlichte Komposition; und wenn die Figuren durchaus routiniert erscheinen, so mag dies auch auf die Intervention des Kupferstechers zurückgehen. Dass die professionelle und qualitativ hochwertige Budapester Zeichnung von Morhart stammt, kann ausgeschlossen werden. Abbildung des Kupferstichs siehe Ausstellungskatalog Indersdorf (wie Anm. 10), S. 109.

³⁶ Paula 1983 (wie Anm. 26), S. 30.

Exkurs: Die Budapester Zeichnung Inv.-Nr. 58.35

In ihrem Begleittext zu der für Indersdorf bestimmten Budapester Zeichnung erwähnt Garas eine weitere Gottfried Eichler d. J. zugeschriebene lavierte Federzeichnung in der Graphischen Sammlung des Museums der Bildenden Künste (Inv.-Nr. 58.35).³⁷

Diese Zeichnung zeigt einen architektonischen Aufbau mit einem leeren, offenbar für ein Porträt bestimmten Oval in der Mitte; zu Seiten des Ovals die Personifikationen des Kaiser- und des Papsttums, unter ihm fünf Figuren mit Bischofshut und Stab, die jeweils eine leere, offenbar für ein Wappen vorgesehene Kartusche halten. Die Figurenbildung weist hier durchaus eine gewisse Verwandtschaft mit der Zeichnung für Indersdorf auf und erinnert noch stärker an Joseph Christ.

Ein inhaltlicher Zusammenhang mit Indersdorf lässt sich bei dieser Zeichnung allerdings nicht herstellen. Man könnte daran denken, dass hier ein Porträtstich für Clemens August von Bayern (1700-1761) vorbereitet wurde, der seit 1723 Erzbischof und Kurfürst von Köln war und wegen seiner mehrfachen Bischofswürden auch ‚Monsieur des cinq églises‘ (‚Herr der fünf Kirchen‘) genannt wurde. Die durch ein prächtiges Pluviale hervorgehobene Bischofsfigur links vorne könnte Köln repräsentieren; die weiteren Bischofsfiguren stünden dann für Paderborn, Münster, Hildesheim und Osnabrück. In der umfassenden Bestandsaufnahme von Miersch zu den Porträts Clemens Augusts ist ein der Zeichnung ähnlicher Stich nicht aufgeführt.³⁸ Da die Architektur auf der Zeichnung nicht vollständig ausgeführt ist, könnte es sich aber um ein im Planungsstadium verbliebenes Projekt handeln.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1,3, 6: Universitätsbibliothek Augsburg

Abb. 2, 8: Garas (wie Am. 1)

Abb. 4, 5, 7: Verfasser

Abb. 9: Hermann Bauer [u.a.]: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 5: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Landkreis Dachau. Bearb. von Anna Bauer-Wild [u.a.], München 1996, S. 88.

Dieser Text wurde 2012 auf OPUS Augsburg, dem Publikationsserver der Universität Augsburg, veröffentlicht.

³⁷ Garas (wie Anm. 1), ohne Abbildung. Eine Abbildung der Zeichnung stellte mir freundlicherweise Frau Dr. Zsuzsa Gonda, Budapest, zur Verfügung.

³⁸ Martin Miersch: Das Bild des Electeur Soleil: Herrscherikonographie des Rokoko am Beispiel des Kölner Kurfürsten und Deutschordenshochmeisters Clemens August 1700-1761, Marburg 2007 (Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens; 65).



Abb. 1: Kupferstich Nr. 3 in: Gelasius Morhart, *Kurtze Historische Nachricht*



Abb.2: Vorzeichnung zum Kupferstich Nr. 3 in: Gelasius Morhart, *Kurtze Historische Nachricht*
Budapest, Museum der Bildenden Künste



Abb. 3: Kupferstich Nr. 3 in: Gelasius Morhart, *Kurtze Historische Nachricht*



Abb. 4: J. G. Dieffenbrunner, Sittenbach. Pfarrkirche



Abb. 5: J. G. Dieffenbrunner, Violau, Wallfahrtskirche



Abb. 6: Kupferstich Nr. 3 in: Gelasius Morhart, *Kurtze Historische Nachricht*

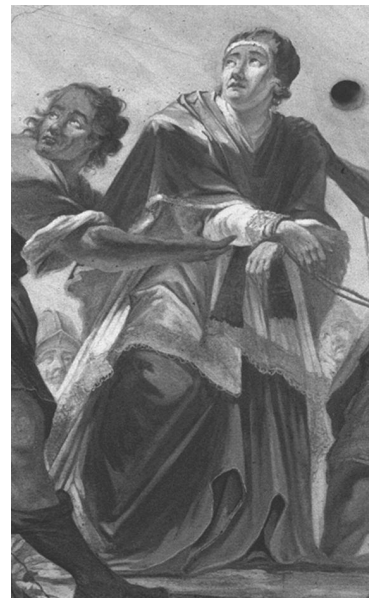


Abb. 7: J. G. Dieffenbrunner, Sittenbach, Pfarrkirche



Abb. 8: Vorzeichnung zum Kupferstich
Nr. 3 in: Gelasius Morhart, *Kurtze
Historische Nachricht*
Budapest, Museum der Bildenden Künste



Abb. 9: J. G. Dieffenbrunner, Vorzeichnung
zum Langhausfresko der Pfarr- und Wall-
fahrtskirche Inhausen
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum